

A Mester

Robert Mapplethorpe

➤ **Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest**

➤ **2012. május 25 – szeptember 30.**

„Nem a Halál érdekel, sokkal inkább a Szépség. Mert amikor tekinteted a Szépségre függeszted és megtapasztalod létezését, az maga a Halál. Úgy értem, intellektuálisan.”¹
(Luchino Visconti)

1981-ben, az *October* című folyóirat hasábjain megjelent beszélgetésben² BEN LIFSON (fotográfus, tanár, műkritikus) ROBERT MAPPLETHORPE fotómunkáit elutasító magabiztossággal divatfotográfiának (Soho News fashion photography), új sikknek látja és láttatja, s érvelésében a nézők egy részére sokkolóan ható alkotói megoldásokat mintegy leleplezi, ezzel egyben hatástalanítja, vagy legalábbis hatástalanítani véli. Meglátása szerint Mapplethorpe a divatfotó jellegzetes képi világáért felelős stílári konvenciórendszer (műtermi beállítások, a bevilágítás módja, sekély térmélység és a figuráknak a környezettől való elhatárolása) egész egyszerűen váratlanul felbukkanó, vagyis abba nem illő emberekkel és testrészekkel (sic!) tömkeledi tele. Az önjelölt művész nem jelentést teremt, hanem sokkol. Lifson mindennek szemléltetésére egy képzeletbeli reklámfilmlet vázol fel, melyben a mosáshoz készülődő háziasszony kinyitja a mosóporosdobozt (Tide), ám abból mosószer helyett varangyok (toads) buzognak elő. Erős és árulkodó kép, talán annak az iszonynak a spontán megnyilatkozása, ami egy megszokottá vált – a mesteri képmutatás kultúrájában esztétizálódott és kisimult – képtípus felszakításával szembesülve keríthette hatalmába a kritikust. Vagy a rivális fotográfus pozícióféltésből fakadó felháborodása, aki megütközik a jobbara elkülönülten viruló, saját vizuális esztétikát kialakító terrénok nagyon is revelatív átmetszésén: ahol a testépítés „white” magazinkultúrája a kidolgozott izmok tömegében fiús-bánatosan mosolygó, klassziczáló férfiakokkal találkozik a JIM JAGER³ chicagói stúdiójából Black Sugar és Black Thunder (és a black-et még tovább variáló) címeken kiáramló – az underground szférájában különösen népszerű –, az afro férfiak hímtagjában leplezetlenül a szexuális öserőt fetiszáló szoft-pornó kiadványokkal, valamint a szadomazochista örömszerzés kiélésére alakuló klubok közönségének rekvizítumaival és vizuális kódrendszerével. Akárhogy is, de Lifson az ambíciózus kolléga témaválasztására utaló „varangy” metaforájával a lényegre tapintott: Mapplethorpe a dekódolhatóan homoerotikus vágyakkal flörtölő és azt kiszolgáló, de a testkultúra egy elfogadott gyakorlatával leplezett, a felfokozott külsőségekben a megélt hiányáról árulkodó, a túlhajtott esztétizálásban sompolygó vágyak vizuális konvencióját a szubkultúrák mélyéről, a kultúra infernalis bugyraiból feltörő zabolátlan és „rút” életjelekkel frissítette fel. Mapplethorpe egy illusztrátor, folytatja bagatellizálva Lifson, aki kritikátlanul képviseli milieu-je érdekeltsegeit, sikere pedig e szűk környezet beleegyezésén múlik. Ha nem élne ilyen látványos gesztusokkal, nem lenne több, mint egy új HOYNINGEN HUENE⁴ vagy GEORGE PLATT LYNES.⁵ Majd azt is felrója, hogy a fotográfusnak oda kell mennie, ahova legmélyebb szenvedélye vezérli, Mapplethorpe kicsiszolt képei azonban híján vannak az érzelmeknek.

1 Luchino Visconti: „as you know to put the eyes on beauty is put your eyes on death, this kind of death is an intellectual death.” in: *The Life and Times of Count Luchino Visconti*, rendező: Adam Low, BBC, 2002

2 *Photophilia: A Conversation about the Photography Scene*, Author(s): Ben Lifson and Abigail Solomon-Godeau, October, Vol. 16, Art World Follies (Spring, 1981), pp. 102-118.

3 <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/190036537>

4 <http://www.staleywise.com/collection/huene/huene.html>

5 <http://www.kinseyinstitute.org/services/dance/lynnes.html>

A feltörekvő Mapplethorpe tehát összességében egy hideg és számító hatásvadászként jelenik meg egy szakmabeli 1981-ben rögzített vélekedésében. A beszélgetőtárs, ABIGAIL SOLOMON-GODEAU pedig, a művész Barbara Krugert is idézve, elfogulatlanul ugyan, de kérlelhetetlenül *udvari fotográfíának* minősíti a mapplethorpe-i működésmódot és fotográfiai termést: a fényképek szereplői és befogadói ugyanakkor a körnek egymást támogató tagjai.

Az éles kritikák ellenére azonban Mapplethorpe elismertsége egyre növekszik. 1988-ban a Whitney Múzeumban nyílik önálló kiállítása,⁶ ott, ahová korábban fiatalkori élettársával, barátjával és a halálában is hűséges szövetségeseivel, Patti Smith-szel pénz szűkében csak felváltva juthattak be, egy-egy kiállítást így mindig csak a másik tekintetén és elmondásán keresztül megélve. A művész azonban ekkor már nagybeteg, teste rohamosan sorvad az AIDS szövődményeiben. *Perfect Moment* címen rendezett utazó kiállításának⁷ (1989–1990) első felvonására már nem tud elmenni. A kiállítás-sorozat következtében kirobbanó cenzúra-perekkel és melegjogi demonstrációkkal, valamint az AIDS okozta morális pánikot oszlató aktivista mozgalomokkal vívott *culture war* azonban, mint egy jól ismert művészletrajzi toposz megelevenedése, az alkotót halálában az elismertség legmagasabb fokára, a művészeti világ kontinensek fölé boruló égboltjára röpítette. Mapplethorpe életműve rakétaként ívelt a magasba, a gyűjtőmotorját pedig a képekben rejlő politikum „fel-fedezése” indította be. Mára a Mapplethorpe-i életmű a test felszabadításáért, az identitás nyilvános megéléséért vívott küzdelem, a politikai döntéshozók cenzúrázó késztetésével szembemenő alkotói szabadság ikonja.⁸ Éppen ezért a budapesti tárlat egy retrográd ideológiával terhelt politikai közéletben, a szakmai párbeszédet háttérbe utasító, arrogáns kinyilatkoztatásokkal vezérelt kultúrpolitikai közegben már önmagában is társadalmilag felelős tett. Illetve az lehetne, ha egy New Yorktól távol eső befogadói körben nem a képek formai-esztétikai aspektusa és az életműnek a glamour világgal érintkező vetülete tündökölne a leginkább, hanem hozzáférhetőbbek lennének az alkotópálya alakulását övező kontextusok és analógiák is. Erre azért is szükség lenne, mert az életmű ikonizálódásával összefüggésben rejtélyes is. Enigmatikussága, úgy tűnik, a New York-tól

6 *Robert Mapplethorpe*. Whitney Museum of American Art, New York, 1988. július 28 – október 23.

7 A kiállítás állomásai: Museum of Contemporary Art, Chicago; Washington Projects for the Arts, Washington, D.C.; the Wadsworth Atheneum, Hartford, CT; the University Art Museum, University of California, Berkeley; the Contemporary Arts Center, Cincinnati, OH; and the Institute of Contemporary Art, Boston.

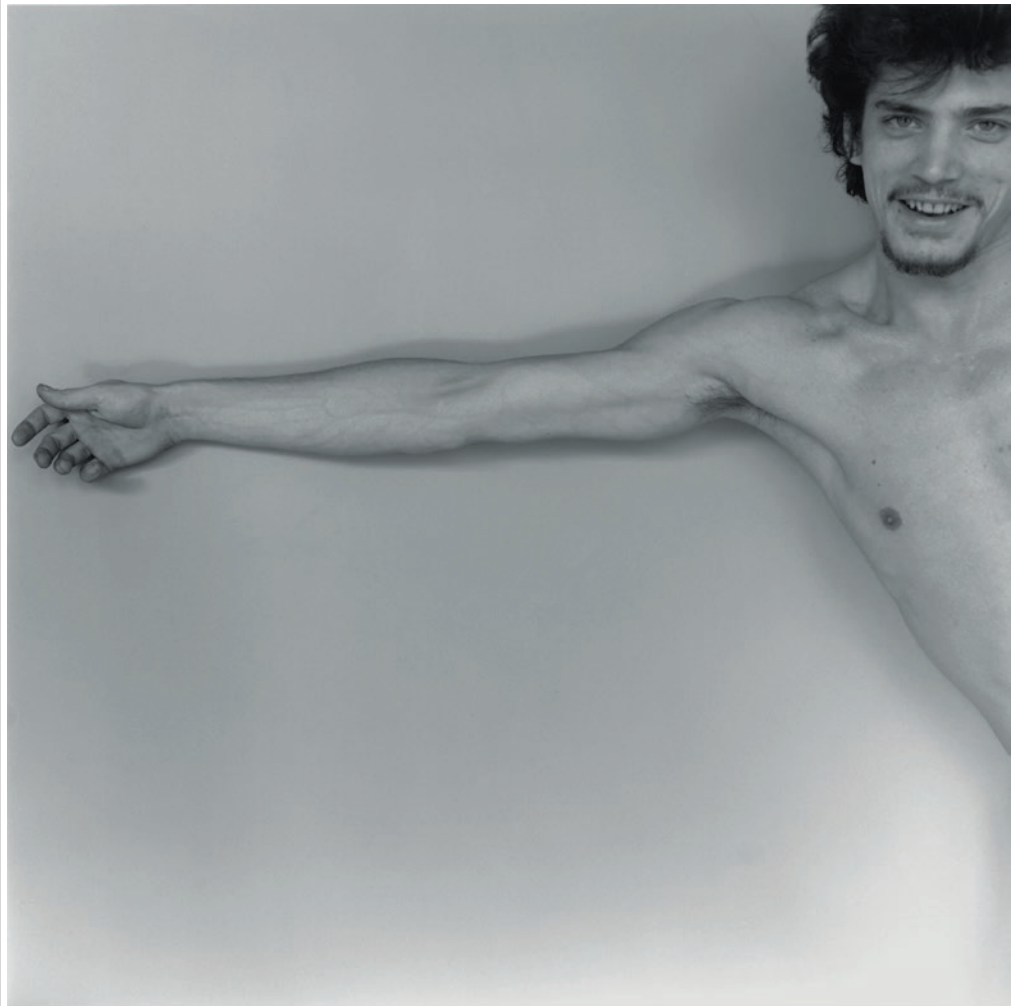
8 György Péter: *Klasszicizmus, névtelenség, pornográfia. Robert Mapplethorpe*. in: *Művészet és média találkozása a boncaszalonon*. Kulturtrade Kiadó, Budapest, 1995

való távolsággal és az idő múlásával egyenes arányban növekszik, megközelíthetlenségének auráját pedig még inkább sűríti a polarítások kontrasztjára hangszerelt méltatások ismétlődése. Ám az ördög-angyal, fény-sötétség, fekete-fehér, szentség-bűn és geometria-test ellentétpárjaiban lüktető, repetitív skandalás – mint devóciós képekhez tartozó rítusok – egyben a Mapplethorpe által útnak indított mágus-szerep kisugárzása is, melynek lételeme az izgalmat fenntartó ambivalencia, eszköze pedig a megismerhetlenségbe rejtőzés allűrje. Hiányérzetet hagy maga után, hogy a budapesti kiállítás szűken adagolja a képek létrejöttében szerepet játszó forrásokat, inspirációkat, amelyben azonban a földrajzi és kulturális távolságon, s ennek finánciális vonzatain túl vélhetően szerepe van a Mapplethorpe Alapítványnak⁹ is. Az alapítvány egy-egy ilyen kiállítás végigkísérésével örködni látszik az életművével önnön kortársai fölé emelkedő, teremtő Művész brandje felett. Ennek a brandnek azonban PATTI SMITH is része. Az énekes-költő ma már nem egyszerűen az életmű megkerülhetetlen szereplője, *Just Kids* (2010) című memoárjában¹⁰ nem „csak” emléket állít Mapplethorpe-nak. Az emlékező történetmesélésnek a jelen tudását is óhatatlanul visszavetítő bonyolult folyamatában, az idő múlásával értelmet nyerő ko incidenciák költői megragadásában a sikert és hírnevet vágyó két nincstelen gyermek, Robert és Patti a figyelemfelkeltő *public persona* megteremtőiként, az élet minden területén az önmegvalósítást üző, a művészetért áldozatra képes, bohém és romantikus alkotóiként jelennek meg. Ugyanakkor a helyszínek, a szereplők és a találkozások érzéletes felidézésében Smith, megőrizve saját alkotói önazonosságát, olyan nyomokat hagy, melyeken elindulva közelebb kerülhetünk Mapplethorpe alkotói szándékához, vonzalmaihoz és motivációihoz. A *Just Kids* hozzájárul a forrásoktól egyre inkább elszakadó és kikristályosodásában bezáruló Mapplethorpe-i életmű animálásához. Ezzel azonban mindkettőjük életművét áttelekesíti, megerősíti a halálban sem szűnő összetartozás romantikus mítoszát, de ne legyünk naivak, egyben felfrissíti a bejáratott brand-et is. Ám mégiscsak lehetővé teszi a Mágus életébe, az alkotófolyamatba való szelíd behatolást is.

A művészvilág csúcán regnáló életműre érdemes messzebből, mintegy madártávlatból rátekinteni, és az alkotás közel két évtizedének idejét egyfajta művészetpolitikai vázlaton keresztül felidézni. A már említett, *Photophilia* címen megjelent beszélgetésnek csak egy részére érinti Mapplethorpe munkáit. A szöveg kontex-

9 <http://www.mapplethorpe.org/>

10 Patti Smith: *Just Kids*. Bloomsbury, London, New York, Berlin, Sydney, 2010 (*Kölykök*. Ford. Illés Róbert, Magvető Kiadó, Budapest, 2012)



ROBERT MAPPLETHORPE
Önarckép, 1975

© Robert Mapplethorpe Foundation. Used by permission.

tusa a hetvenes és nyolcvanas években zajló, a fotóhasználatok burjánzásától besűrűsödő médiumelméleti és ideológia-kritikai diskurzus, valamint a szintén változóban lévő múzeumi gyakorlat. Ekkor, a nyolcvanas évek elejére válik a médiumelméletben és a művészettörténet-írás ideológiakritikai irányzataiban is határozottan artikulált kérdéskörre a fotóhasználat, illetve a fotografikus kép. Turbulens időszak ez a művészeti világban. A műkereskedelem vehemens felhajtóereje, a vintage kópiák múzeumi és műtárgypiaci felértékelése, ezzel összefüggésben a jelentős életművet maguk után hagyó fotográfusok művésszé avatása ugyanolyan szignifikáns tényező, mint a művészeti intézményrendszert éppen a szerzőség megkérdőjelezésével (appropriation art, a befogadói élményt hangsúlyozó és azt involváló hely-specifikus installációk), a bebástyázódott művészeti helyszínek elhagyásával (land art, happening) és a kiüresedett műtípusok kritikájával (body art, photobook) belülről bomlasztó és tágító alkotók szerepe. Szimultán zajlik a hajdanán nem művészeti céllal készült fotografikus képek kánonformáló beemelése, valamint a művészeti intézményrendszert éppen a fotográfia médiumán keresztül a kritika keresztüzébe helyező alkotói gyakorlatok kiforrása. A performance-ok és az alkotói processzust előtérbe helyező munkák esetében a fényképezés eleinte mint a dokumentálás eszköze jutott szerephez, ám nagyon hamar magát az alkotói cselekvés koreográfiáját is befolyásoló, vagyis nem csupán rögzítő, de magára a közvetítő médiumra is reflektáló képpalkotó eljárásként értelmeződik (Vito Acconci, Maurer Dóra, Hajas Tibor). A konceptuális és analitikus fotóhasználat pedig magával a kultúra minden szférájára átható fotografikus képpel elemzi a nézőség, az identifikáció, valamint a befogadói elvárások és vágyak rögzült konvencióit (John Baldessari, John Hilliard, Barbara Kruger). A műtermet elhagyó alkotó is kamerával indul felfedezésre. Az USA-ban az olcsó benzinnel köszönhetően autóból ülve, több kamerával, sík-filmrel és rengeteg tekerccsel, némi pénzzel, meg egy zsák szotyival felszerelve Nyugatnak indulnak (Joel Sternfeld, Stephen Shore topografikus képei),



ROBERT MAPPLETHORPE
Cím nélkül,
(Patti Smith és
Judy Linn), 1974
polaroid
Ludwig Múzeum –
Kortárs Művészeti
Múzeum
Budapest, 2012
© Robert
Mapplethorpe
Foundation
© reprodukció:
Rosta József

a művészeti gyakorlat tradicionális vonulatát és a művészettörténet autonómiáját, vagyis egy emancipálódott tudományterület saját vizuális- és elméleti nyelvezettel bíró pozícióját. Éppen ezért, leegyszerűsítve, az ideológia-kritikát gyakorló kultúr- és művészettörténeti nézőpontból a táblakép-fotográfia könnyen a technológiai és műkereskedelmi hullámot meglovagló, apolitikus látványosságnak minősülhet, művelői pedig – a „modern élet festői” – a modernitás intézményrendszere őrzőinek és haszonélvezőinek.¹² Pedig a szociális elkötelezettséggel és politikai érzékenységgel megáldott progresszív művész nem a múzeumba sietett, hanem onnan kifelé.

És ez az az időszak, a hatvanas évek végétől kezdődően a hetvenes éveken át, amikor a művészek – Jugoszláviától Kaliforniáig – a saját testüket viszik a színré. A művészeti produktum és az alkotó testének megfeleltetését azok a performance-ok egyértelműsítik, amelyekben maga a művész teste, haja vagy éppen anusa működik ecsetként, fröcsög és spriccel a festék. Mapplethorpe is a kioldó-zsinór-szerűen tekerdő ostort dugja a kép fókuszában feltáruló végbélnyílásába az egyik sátáni önbeállításán. Az alkotó és az alkotás testének összeolvadása zajlik: a fizikai sérüléseknek kitett test egyre inkább önmaga válik médiummá, a tradicionális műfajokra való utalás nélkül. A test sérülékenységét életveszélyes körülmények között demonstráló, sokszor a befogadót elkövetővé tévő helyzetek azok, melyeken keresztül a művészeti gyakorlat – az alkotó életének kockázatásával – visszatérni igyekszik a valós, eleven létezéshez. Ez az az időszak, amikor a művészek nyílt színen sebekből véreznek (Marina Abramović), ételben fetrengenek, majd öklendeznek és hánynak (John McCarthy), maszturbálnak, ürítenek, egymás szájába hugyoznak (Vito Acconci, Günther Brus és Otto Mühl), magnéziumrobban-

¹² Jeff Wall a modern élet festőjének vallja magát, hiszen, ahogy mondja, ma is a modernitás intézményi keretei között élünk, fotografikus táblaképeinek alakításában, a képi elemek összeillesztésében pedig a rajzolás hagyományához kapcsolódik.

vagy ki az utcára, a Fifth Avenue-ra, ahol a járókelők erotikus közelségbe kerülésével mindig történik valami izgalmas (Joel Meyerowitz).¹¹ Ugyancsak ez az időszak az, amikor a fotografikus képet a táblakép-tradícióval összefűző alkotói elképzelések is éledeznek (Jeff Wall: *Picture for Women*, 1979; *Destroyed Room*, 1978). A képhagyomány folytonosságát az alkotók a fotografikus képpel éltetik tovább, megteremtve a nagyméretű, részletgazdag színes nagyítások érzéki gyönyörűségének és a mediális reflexió intellektuális élvezetének delikát élményét. A kimondottan a (múzeumi) falra tehető, vagyis a lapozható kiadványokból határozottan kilépő, s ezzel a befogadói tekintetet a fotografikus kép matériájára és a felület-mélység paradoxonára irányító műtípus, a mára akadémiázódott táblakép-fotográfia megjelenése időszakában, a hetvenes évek végén igencsak megosztotta a kritikai irodalom szerzőit. A táblakép mint a modern művészettörténet írás belső narratívájának és a képalkotói fantázia folytonosságának kitüntetett locusa, belesimul a műterem-múzeum-műkereskedelem pilléreire nyugvó modernista művészeti intézményrendszerbe. Miközben él a művészettörténet biztosított terep otthonosságával, egyben meg is erősíti



ROBERT MAPPLETHORPE
Cím nélkül, 1970/73
© Robert
Mapplethorpe
Foundation. Used
by permission.

¹¹ *The Genius of Photography*, rendező: Tim Kirby, BBC TV-sorozat, 2007

nással veszélyeztetik magukat (Hajas Tibor) és fegyver elé állnak (Chris Burden). Az individuális test egzisztenciális megismételhetetlenségét, a sérülések visszafordíthatatlanságát, a testiség felvállalását hirdető apostolok ők, a mazochista önmegalázásban magukat közszemlére tévő mártírok, akik testük marcangolásával gyötrik a lélek börtönét, s ezzel hergelik az elavultnak és fojtogatónak érzett szabályrendszerek vagy az észrevétlenül belsővé tett, az egyént elnyomó tömegkultúra megszokásai alatt szűkülő társadalom testét.

Ekkoriban, az ideológiai kritika fellegvárában, az *October* folyóirat városában, New York-ban Robert Mapplethorpe a múzeumba kerülésért küzd. Ambíciója nem kevesebb, mint bekerülni a *high art* és a *high society* egymást részben fedő köreibe.¹³ A mára védjeggyé vált fényképezési stílusát, amely a fényvel való formázás klasszikus, a végletes tökéletességig feszített példája, a fény általi leképezés technikai mibenlétének megragadására irányuló kutató látásmódját eleinte a Metropolitan Múzeum fotóosztályának kurátora, JOHN MCKENDRY társaságában a Met raktáraiban érzékenyíti. Nem sokkal később, a fény-árnyék fotografikus törvényszerűségeit csiszoló, fanatikus érdeklődése szeretője és mecénása, a megjelenésével és felkészültségével, no meg a vagyonával tekintélyt szerző kurátor SAM WAGSTAFF fekete-fehérre hangszerelt fotógyűjteményében talál újabb impulzusokra. Ez a kollekció Wagstaff imagójaként a gyűjtő temperamentumának, látásmódjának és legmélyebb vonzalmainak tükrö, az emberben lakozó démon, a pusztító vágy, a halál erotikájának megszólaltatója.¹⁴ Az eredetiség és a szerzőség kérdését elemző és oldó reflexiók időszakában Mapplethorpe a fotografikus táblakép műtípusát alakító művészekhez hasonlóan, de tőlük független úton járva az unikális, összetéveszthetetlen fotótárgyhoz ragaszkodik megingathatatlanul. Inkább manipulálja és noszogatja a szexuális vonzerejének érintésében elgyengülő McKendryt, hogy tegyen már többet a fotografikus kép múzeumi rangjának emelésé érdekében, de a technikailag pontosan kidolgozott fotóműtárgy létjogosultságában és sikerében nem bizonytalanodik el.¹⁵ A kurrens elméletek, melyek egy valóságos diskurzussal bíró szintet jobbra átjárnak, mintha nem is érintenék stratégiája alakításában. A filmezés produkciós eszközeit elsajátító Jeff Wall táblaképei sokat köszönhetnek a gender-tanulmányokkal

13 Patti Smith: *Just Kids*. Bloomsbury, London, New York, Berlin, Sydney, 2010, pp. 57. (A szöveg írásakor még nem jelent meg a magyar fordítás, az angol nyelvű kiadással dolgoztam, ezért ennek oldalszámait adom meg.) „Yet Robert (...) was very ambitious. He held Duchamp and Warhol as models. High art and High society; he aspired to them both.”

14 *Black White + Gray: A Portrait of Sam Wagstaff and Robert Mapplethorpe*, 2007 (r.: James Crump)

15 Patti Smith: *Just Kids*. pp. 189-192.

felfrissülő filmelméleti kérdésköröknek, a filmes idézetként elterjedt, jelentéssűrítő film still-nek.¹⁶ Mapplethorpe fotótárgyai viszont a plasztikai formálás iránti érzékenységben fogantak, vagyis egy archaikusabb készletéből, a fényvel és a fényképpel mint szobrászati alanyaggal való bánásmódból születtek. Az életművéből ízelítőt adó olyan tárlaton, mint a budapesti, nem látszik nyoma annak, hogy Mapplethorpe és képei miként lépnek párbeszédbe kortársai elképzeléseivel, s hogyan kapcsolódik miliője kulturális preferenciáihoz, még inkább megerősítve ezzel a környezetéből való kitűnés, a kortársak fölé emelkedés alkotói ambíciójának érzetét. Lehet, hogy ezzel nem járunk messze gondolkodásmódjától, de nagyon is félrevezető lehet megítélésében, ha e párját ritkító munkák csodálatá-

16 Alfred Hitchcock filmjeinek tanulmányokban elhelyezett stilljei például. David Campay: *Jeff Wall. Picture for Women*. Afterall Books, London, 2011

ROBERT
MAPPLETHORPE
Birkózó, 1989,
zselatinos ezüst
nagyítás
Ludwig Múzeum –
Kortárs Művészeti
Múzeum
Budapest, 2012
© Robert
Mapplethorpe
Foundation
© reprodukció:
Rosta József



ROBERT
MAPPLETHORPE
A lustaság, 1988,
zselatinos ezüst
nagyítás
Ludwig Múzeum –
Kortárs Művészeti
Múzeum
Budapest, 2012
© Robert
Mapplethorpe
Foundation
© reprodukció:
Rosta József





ROBERT MAPPLETHORPE

Lisa Lyon, 1982, zselatinos ezüst nagyítás, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Budapest, 2012, © Robert Mapplethorpe Foundation © reprodukció: Rosta József

ban megfedezünk a hozzá hasonlóan gondolkodók támogató tevékenységéről, a populáris és underground produkciók ihlető szerepéről. A zenei, irodalmi és filmes kultúra horizontális és vertikális pásztázásával, a kortárs élményvilágokba való elmerüléssel Mapplethorpe-ot, mint minden érzékenyen figyelő embert, rengeteg impulzus érthette, ám kegyetlen pontossággal választotta ki, mire van szüksége, s egy mesterlövész éleslátásával mérte fel, hogy meddig mehet el. Kezdetben, portfóliójával járva a galériákat, számtalan visszautasításban részesült, bár Smith-szel közös, egyfajta installációként is elképzelhető otthonukból,¹⁷ a *Vásott kölykök*¹⁸ Paul és Elizabeth-jének beavatási rítuson átesve megközelíthető *szobájából*, majd minden galériás és asszisztens maradandó élménnyel, hol sokkolva, hol lenyűgözve távozott. Az eladás, a munkáiért pénzt is áldozó rajongó közönség létkérdés volt számára. Célt nem tévesztve látta, hogy merre kell tartania. Kimódolt öltözködési stílusa is a figyelemfelkeltés lázát hevítette, és munkájában is arra törekedett, hogy olyan eredeti műveket hozzon létre, melyekkel felülkerekedhet Andy Warholon, akit csodált, ám benuznak is érezte magát árnyékában. A legcélravezetőbb útnak az bizonyult, ha pénz nélkül is, de benyomulnak a Warhol dominálta „Bermuda-háromszögbe” (a Factory, a Brownie’s bioélelmiszer bolt és a Max’s Kansas City bár alkotta színtér), és addig járnak oda, amíg fel nem hívják magukra a figyelmet.¹⁹ A stratégia, kitarással űzve, és persze közben a *Chelsea Hotel* „egyetemét” is kijárva, sikeresnek bizonyult. DOUGLAS CRIMP, aki a fotográfia különféle használati módozatain keresztül ásta bele magát a múzeumi intézményrendszer archeológiájába, szikrázó logikával oldja fel a látszólagos ellentmondást, ami Mapplethorpe alkotói beállítódásának az idők sodrásával ellenkező irányba haladó, apolitikus természete és a befolyásos művészeti berkekben növekvő sikere között feszült. SHERRIE LEVINE soro-

17 Patti Smith Robertet és saját magát Cocteau kisregényének testvérpárjához, Paulhoz és Elizabeth-hez hasonlítja. Történetük elmesélését áthatják az irodalmi és filmes referenciák, de Smith tájékozódására egyébként is jellemző, hogy európai, frankofón műveltségén keresztül értelmezi a mindennapi eseményeket, jelenségeket is. Patti Smith: *Just Kids*, pp. 200.

18 Jean Cocteau: *Vásott kölykök* (1929), Ford. Gyergyai Albert, in: Jean Cocteau: *Három kisregény*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1985

19 Patti Smith: *Just Kids*, pp. 116.

zatával (*After Edward Weston*, 1979), EDWARD WESTON fiáról készített aktfotóinak (*Neil*, 1925) albumból kifényképezett másolataival összehasonlítva arra a következtetésre jut, hogy míg Levine magát Weston művét, s ezen keresztül a szerzőt, addig Mapplethorpe a férfitestek akt-torzóival magát a modernista képkészítési hagyományt sajátítja ki.²⁰ Zseniális érvelés. Mapplethorpe a kisajátítás, vagyis egy progresszív alkotói eljárás következetes működtetéseként értelmeződik, amit az is igazolni látszik, hogy pályája kezdetén például pornómagazinok kivágott oldalait darabolta fel, festette át, majd ragasztotta és applikálta össze doboztárgyakká. Ám ez a fajta kép-, illetve tárgyalakotói ötlet is inkább a modernista művészettörténet-írás által bekebelezett klasszikus avantgárd remiszenciáit kelti, s az alkotómódszer sokkal inkább folytonosságot teremt, nagyon is következetesen, a múzeumi művészettel, semmint annak egyfajta kritikáját adná a kisajátítással. Az érvelés persze logikus és szükséges. Mégsem lehetett akkor azt mondani – hiszen ez a kurrens, a feminizmus gondolatvilágától is érintett ideológia-kritika talaján állva maga a tudathasadás –, hogy Mapplethorpe azért remek, mert képei az alkotói perfekcionizmus, az összetéveszthetetlen egyediségében tündöklő fotóműtárgyak esetei. Vagy ha mégis, akkor mindez kisajátítás. De nem hiszem, hogy ez így lenne: Mapplethorpe végzetesen komolyan gondolta a hivatását, felvett szerepből pedig nem áldozunk fel magunkat és másokat, egyre mélyülőbb szenvedéllyel a tökéletesség, a maximalizmus oltárán. A humor ugyan tematikusan megjelenik egy-egy képi beállításában, de az alkotói megoldásokban a kisajátítással jobbra együtt járó iróniát és játékoságot felülmúlja a „szókimondás” szubverzív ereje. A nyíltság nyomában keletkező befogadói feszültség esetenként kitörő nevetésben, olykor pedig – például a szenátorfeleségek esetében – felháborodásban oldódhat. A cenzúra-perek idején felerősödő, esztétikai nyelvezetbe bújtatott védelem a kimondhatatlant rejtegette: Mapplethorpe – egy kompetitív, sikerorientált társadalomban – környezetét uraló férfiként az önreprezentáció, a gátlástalan önmegvalósítás megtestesülése, s lévén homoszexuális, a lány vagy bújtatott, számára elfogadhatatlan gay-reprezentációt a domináns maszkulinitás ismerveivel termékenyíti meg és magasztatja fel. Crimp interpretációja viszont az AIDS váratlanul tomboló pusztítása közepette nagyon is érthető. A riasztó, tragikus méretekben emberi veszteségeket hozó kór sorsot és szemléletmódot fordító helyzeteket teremtett nemcsak a betegségtől közvetlenül érintett emberek életében.

20 Douglas Crimp: *Photographs at the End of Modernism*, in: *On the Museum’s Ruins*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2000 (első kiadás 1993)

Művészek és tudósok váltak aktivistákká, s a konkrét helyzetek, mint például a Mapplethorpe képei kapcsán kirobbant cenzúra-perek, állásfoglalásra és tettekre kényszerítették a civil társadalmat. Aligha vitatható, hogy az életmű védelme a meleg-jogok, a szexuális vonzalmak szabad megélésének, az individuális önkifejezés szabadságának védelmével volt egyenértékű, de mindezt a bíróságon eladható érvelésbe, vagyis esztétikai-formalista köntösbe kellett öltöztetni. Kritikával leginkább azt támadhatjuk, ami- ben otthonosan mozgunk. Mapplethorpe-nak mindenekelőtt be kellett jutnia saját identitá- sának nem csupán megélésével, de vonzóvá tételével is a legmagasabb művészeti körökbe. A művészeti/múzeumi elit (gyűjtők, kurátorok, magazinszerkesztők) felé vezető út a techni- kailag kifogásolhatatlan és mással össze nem téveszthető fotóműtárgyak létrehozásán, és e kör tagjainak személyes meghódításán keresz- tül vezetett. Érthető, hogy a képmutatástól sem mentes, egyre „kiretusáltabb” test-rep- rezentációt kitermelő társadalom számára a viszolyogtató, mert a testnedvekben és a szadomazochista élvezetekben elmerülő (homo) szexualitásnak, és ezen keresztül a szexuális identitásoknak és örömöknek a felszabadítását a morálisan kikezdehetetlen „zseni” cím kiérdem- lésével, a tiszteletet parancsoló fegyelemmel és igényességgel kivitelezett művekkel lehet elfogadottá tenni. Hogy Mapplethorpe kiállítása a glamour világában járatosak kedvelt felvonu- lási helyszíne is, épp annak a következménye, hogy munkái, horribile dictu, a burzsoáz ízlést kielégítő, luxusértékű pompás tárgyak. NYIK- OLAJ JEVREINOVNAK, a múlt század nagyhatású színház-teoretikusának, az élet minden moz- zanatában a teatralizálást felismerő rendező- nek minden bizonnyal igaza van, abban hogy „az ember egy színházi állat”,²¹ és így jobb, ha nem is kezdünk a maszkok le-, illetve megfej- tésébe. Ám hadd éljek női gyanúmmal a perek lezajlása után születő Mapplethorpe interpre- tációkkal szemben, melyek általában a művész emberiességét, gyötrelmes életét, a bizalom meghatározta fényképezői módszerét méltat- ják.²² Nekem úgy tűnik, mintha ezzel mégis csak mentegetni akarnánk a zseniális Művész küzdel- mekkel teli szerepét „csak” magára öltő embert. Mert bizony a munkák és az életrajzi részletek is a dominancia és alávetettség hamar kibillenő játékról, a vibráló szexuális energia áramlá- sában lankadatlan figyelmet kívánó játszmá- járól tanúskodnak. Mapplethorpe a tekintélyt sugárzó, magabiztos emberekhez vonzódott, és vonzerejével maga sem bánt csínján.

21 Alekszandr Etkind: *A lehetetlen Erősa. A pszichoanalízis története Oroszországban*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999

22 Arthur C. Danto: *Boratvaélen. Mapplethorpe fényképezési vívmányai*. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2004



ROBERT MAPPLETHORPE
Kála, 1984, zselatinos ezüst nagyítás, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum
Budapest, 2012, © Robert Mapplethorpe Foundation © reprodukció: Rosta József

Az atletikus kidolgozottságával a militáns testpolitikát is megidéző test bemutatásában pedig, de méginkább a képek minőségében, a könyörtelenségig feszített tökéletességben, a „mastering gaze” e lenyomataiban, akarva-akaratlanul, a test felszabadítása mellett az erőt is ünnepeljük. A teremtő és irányító, elképzeléseit érvényre juttató, ünnepelet Zseni, maga a *Phallikus Zseni* előtt hódolunk. Ha pedig ez csak szerep, akkor egy homoszexuális férfitől vitatjuk el a láthatóságra törő uralkodói hajlam és a technikai szigorban és következetességben is megmutatkozó erő adottságát, amivel újra leszűkítjük a nemiség megélésének széles spektrumát, sőt, valójában a homoszexuális férfival szembeni elvárások és előítéletek alapján érvelünk. Még élő kortársak visszaemlékezései alapján nem úgy tűnik, hogy egy levethető kosztümként viselte volna a teremtő Művész mindenekfelett álló identitását, csak kisajátítva az individualista alkotó „eredetit” létrehozó eljárását. Ez főleg akkor tűnik fel, ha a *Tom of Finland* -i²³ örökséggel játszó, a bőrös-láncos homoszexualitás humoros aspektusát felvillantó, a befo- gadói képzeteknek és érzékelésnek nagyvonalúan teret adó, így a nézőnek magát alávető minimalista szobrász, ROBERT MORRIS *Artforum*-ban (1974) megjelent kiállítási plakátjára vetünk egy pillantást,²⁴ melyet egyébként a művészettörté- néész ROSALIND KRAUSS (az *Artforum*, majd az *October* szerzője és szerkesztője) fényképezett.

Mapplethorpe számára élet-halál kérdés volt, illetve azzá vált, hogy „varangyok- ból” tündöklő produkciót teremtsen. Fiatalsága drogparás, pszichedelikus mili- őjében a fekete mágia és az alkímia iránti érdeklődés egyáltalán nem számított ritka vagy elrugaskodott hóbortnak, elég, ha a sátáni karakter thriller-filmekben elinduló hódítóútjára gondolunk (*Rosemary gyermeke*, 1968 [r.: Roman Polanski]; *Ördögűző*, 1973 [r.: William Friedkin]). A Pratt Institute-ban, ahol növendékként művészeti tanulmányait végezte, a tanárok napra pontosan meg tudták mondani, melyik növendék mikor kezdett pszichedelikus kísérletekbe, mikor állt át a módo-

23 K. Horváth Zsolt: *Engedetlen testek a lélek uniformisában – Tom of Finland képei*. 2012.08.10. <http://tranzit.blog.hu/>

24 <http://www.artinamericamagazine.com/reviews/lynda-benglisrobert-morris-19731974/>

sult tudatállapotban való rajzolás élményére. Az alkímia törvényszerűségeiben a *prima materia*, ami leginkább a meghatározhatatlan káosz, az esetenként „mocskos” massa, az arany előállításához nélkülözhetetlen feltétel, viszont nem magától értetődően kínálja fel magát, keresni kell.²⁵ A Sátánnal is kacérkodó „alkimista” Mapplethorpe számára, akinél nem múlt el nap, hogy ne éljen valamilyen szerrel, a *prima materia* az a cseppet sem veszélytelen, a sötétbe kényszerített homoszexuális kultúra, amiben fiatalon, még Smith-sel együtt élve, az éjszakába elinduló hustlerként – megélhetési okokból is – megmerítkezett. Patti Smithtől tudjuk azt is, hogy mennyire felkavarta Mapplethorpe-ot az *Éjféli cowboy* című film²⁶ bemutatója, melyben az önnön ellenállhatatlan szépségében kételyek nélkül hívő, naiv cowboy a nagyvárosba igyekszik, hogy pusztá külsejével egycsapásra meghódítsa a várost, s ezzel biztos megélhetéshez jusson. Tervei azonban fokozatosan romba dőlnek: napról-napra egyre mélyebbre süllyed, majd egyetlen barátja, „Patkány” halálával, a kitalizáltság és a teljes egyedüllét állapotában azzal kell szembesülnie, hogy betoppanása a városba észrevétlen maradt, nem omlik lábai elé egy lélek sem, mindenki nyűzsög tovább a maga útján. A csábításhoz a külső nem elég, az adottságok kimunkálásával és érvényre juttatásával formálódó produkció is kell hozzá, s a Mapplethorpe-ot kísérő és kísértő, a környezete csodálatát szomjazó nárcisztikus vágy áterotizált akktorzóiban és csendéleteiben, mint lény kiterjesztésében ölt formát. Bár Mapplethorpe méltatói általában kerülnek vagy kimagyarazzák a pornográf minősítést, érzésem szerint a befogadói tekintet vezetésében erotika és pornográfia összeér. A fényképezéssel, vagyis a fényvel történő leképezéssel elérhető plaszticitás illúzióját alighanem a fokozhatatlanságig feszítette, és ez fotói érzékiségének forrása. Képei azonban nem csupán

25 James Elkins: *What Painting Is. How to Think about Oil Painting, Using the Language of Alchemy*. Routledge, New York, London, 2000

26 *Midnight Cowboy*, 1969 (r.: John Schlesinger)

ROBERT MAPPLETHORPE

Ken Moody és Robert Sherman, Dennis Speight, 1982, zselatinos ezüst nagyítás, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Budapest, 2012, © Robert Mapplethorpe Foundation
© reprodukció: Rosta József

felkínálkoznak a mohó vagy félénk tekintetnek, de rabul is ejtik azt. A torzók, péniszek, virágok, gyümölcsök és csendéletek felületi részleteinek, a különféle anyagminőségeknek a látáson keresztül, leginkább tapintási érzeteket kiváltó, gondolat-kioltó megtapasztalása közben azon vesszük észre magunkat, hogy ebben a hosszasan kitarított nézésben már bármit elének tehet, végighaladunk rajta. Fogva tartja és vezeti a szemem: végigsimítom a bársonyos virágszirmokat, a szúrós tüskéket, a puhán rücskös békákat, a duzzadó nedves gyümölcsöket, a hideg és sima porcelánt és az ernyedtebb vagy keményebb, selymes faszokat. Nagyon is pornográf, a nézőt játékba hívó, de ki is használó módja ez a fényképezésnek, ám éppen ebben van az ereje. Kegyetlen, de minden egyes néző, aki igazán hajlandó belemenni a Mester vezényelte mágikus játékba, és vélt integritása védelmében nem csak átsiklik a képek felett, szexuális identitásában érintve van. Persze mindez akkor működik így, ha a fényképet a médiumon mintegy átnézve transzparensnek tekintjük, vagyis referenciájával, a leképezett jelenséggel azonosítjuk, illetve a fényképezés helyzetébe és idejébe átérzően belehelyezkedünk. Ez egy önfelelt, a mágiát áhító tekintet, de éppen erre játszik rá az alkotó, s ha ez többnyire nem így működne,



a cenzúra sem lépett volna közbe. Ez a befogadói gátlásokat felszabadító, a fénykép mágikus erejének megnyilatkozását előidéző alkotói eljárás feltépi az intellektualizáló, a fotografikus képet domesztikáló értelmezői hagyomány szövetét, melyben a képi ábrázolat ikonografikus és szimbolikus értelmezése a vezérszál, s melyet a fényképnek a mediális különösségeket kioltó terjesztése és rekontextualizálása folyamatosan megerősít. Ebbe az interpretációs gyakorlatba, a fényképek körüli kontextusok és értelmezések burjánzásába hasít bele a képei kapcsán a mágikus pillanat emlegetése mögé rejtőz Mapplethorpe, ahogy kortársa, SUSAN SONTAG is, aki az *Against Interpretation* (1964)²⁷ című esszé zárógondolatával a szenzuális befogadásra szólít fel radikálisan: „A hermeneutika helyett a művészet erotikájára van szükségünk.”²⁸ A szóban forgó évtizedekben ugyancsak nagyhatású ROLAND BARTHES-nak a fénykép mibenléte utáni „ontológiai sóvárgásában” papírra vetett írása is idekívánkozik. A toplistas referenciaszövegek feltördelésének közös sorsában osztozó, szerzője végzetes balesete következtében hattyúdallá váló *Világoskamra*²⁹ gondolatfűzése az aktorok és csendéletek befogadásának módjával nagyon is rokonítható. Mapplethorpe élményvilága pedig összeolvasható Barthes önlecsupaszító, egyre mélyebbre hatoló, nehezen megbontható gondolatörvényeivel: a fotografikus képet szerelmi szenvedést okozó, sebet ejtő és szálnalmat keltő, a szót elakasztó, eksztatikus örületként éli meg. Hogy Mapplethorpe képeit Barthes jól ismerte, tény. A *Világoskamra* egy-egy kiragadott állításának (studium – punctum, a Halál mint a fénykép eidosza, fotográfia mint szcenikus művészet) fotó- és művészetelméleti sarokpontként kezelése viszont kioltja azt a felkavaró élményt, mely a mély gyászában diszkrétan feltáruló tudós megrendüléséből fakad.³⁰ Abból a megrendülésből, mely a *Halál Velencében* című Thomas Mann-novellában, és hogy a képek világánál maradjunk, annak filmes adaptációjában (1971) is utoléri a zeneszerzőt. LUCHINO VISCONTI víziójában, az irodalmi szöveg hosszan kitarított filmes (fotografikus) megidézésében az ifjú Tadzio szépsége ejti rabul és sodorja magával a zene-tudós Gustav Aschenbachot. A Szépség vonzásában és követésében azonban maga a Halál érkezik el. A szó elakad, s ahogy Visconti mondja

27 Susan Sontag: *Against Interpretation*, Vintage books, London, 2001, pp 3-14.

28 "In Place of a hermeneutics we need an erotics of art." Magyarul Rakovszky Zsuzsa fordításában: „Hermeneutika helyett a művészet erotikájára van szükségünk.” <http://lato.adatbank.transindex.ro/?cid=118>

29 Roland Barthes: *Világoskamra*. Alapkiadás: Európa Kiadó, Budapest, 2000, fordította: Ferch Magda

30 Köszönet Szilágyi Sándornak, hogy Barthes művének eme aspektusára felhívta a figyelmem és kéziratban lévő filológiai elemzését (*A fotográfia elméletei. Klasszikus és kortárs megközelítések*) a rendelkezésemre bocsátotta.



ROBERT MAPPLETHORPE
Békák, 1984, zselatinos ezüst nagyítás, Ludwig Múzeum –
Kortárs Művészeti Múzeum Budapest, 2012, © Robert Mapplethorpe Foundation
© reprodukció: Rosta József

e filmje kapcsán a róla készült dokumentumfilmben: beáll az intellektuális halál. A *Világoskamra* 24 fényképe közül Mapplethorpe kitárt karú önarcképe az egyik a következő képaláírással: „...a fiú karja éppen a legjobb szögben tárul ki ... kedves odaadással...”

A mágia botrányából kijózanodva – Barthes szavaival folytatva – a fényképeket művészetté alakításukkal szelídítjük meg. Mapplethorpe-nak a tárgyát a médium engedte határokon belül végletesen közelhozó, ám azok különféleségét egyneműsítő látásmódja a fekete-fehér fotografikus leképezés egyszerre érzékeny közeli és az elvonatkoztatást is beindító eltávolító természetével (bármennyire is vágyunk ennek ellenkezőjére) nagyon is adekvát. Ez a már-már sterilen precíz technikai kivitelezéssel párosuló alkotói látásmód a kemény, hideg szobrok leképezésében éri el kifejezőerejének csúcspontját: a feketék és a fehérek skáláján keresztül a plaszticitás érzetét keltő „fény-formálással” a fényképnek az érzéki közelség és az áthatolhatatlan távolság szimultaneitásában lüktető paradoxona válik megtapasztalhatóvá. Ma már elmondhatjuk, hogy a Művész a szobortorzóiról készült képeivel mintegy hurokba fűzi a fényképezésnek a művészettörténet tudomány születésénél, majd annak lebontásánál és újragondolásánál is bábáskodó szerepét: az akt szobortorzókról készült Mapplethorpe-fotóműtárgyak múzeumba vonulásával a modernista művészettörténet írás agóniája (és újjászületése?) fonódik össze a szobor és a fotográfia paragonéjával induló diszciplináris kezdetekkel.³¹

Mapplethorpe rendkívül körültekintően és együttműködve bánt modelljeivel, életműve alakításának segítőivel. A homoszexuális szubkultúra részesei, a férfi modellek saját nevükön, saját jogon, vagy éppen kérésükre névtelenül, az azonosítást teljesen kizárva, arc nélkül jelennek meg. Azonban az S/M szubkultúra szerepjátékainak pozitívumait, tárgyi rekvizitumait láttató képek szereplőinek mozdatatlansága, fegyelmezettsége szembevetendő. A pillanatnyi hangulatokat elfedő bábuserű testtartás a kép élességéhez, a részletek pontos leképeződéséhez nélkülözhetetlen. Ám nem kerülheti el figyelmünket az sem, hiszen empátiával átélhető, hogy a beállításokból adódó kényelmetlenségek, a pozitívumok kitarásából, ismétléséből adódó kisebb fajta tortúrák – a kölcsönös bizalom viszonyrendsze-

31 A fénykép által közelhozott, szabad szemmel addig nem látható freskó- és épületrészletek fényképeinek sokat köszönhet a stíluskritika és az ikonológia.



ROBERT MAPPLETHORPE
Mark Stevens (Mr.10.1/2), 1976, zselatinos ezüst nagyítás, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2012, © Robert Mapplethorpe Foundation © reprodukció: Rosta József

rében – kérlelhetetlenül alárendelődnek a képet formáló alkotói akarat szigorának. A szadomazochista szerepjátékokhoz szükséges feltétlen bizalom meglétét nem lehet vitatni. Csakhogy ezek koreográfiája magában a képet eredményező procedúrában, a fényképezés tartama alatt az alkotó és a modell viszonyában is megismétlődhet. A rezzenéstelen arckifejezések, az érzelmi viszonyok nyomát elfedő maszkszerű (ön)beállítások nem csupán lehetővé teszik, de kényszerítnek is minket arra, hogy a szadomazochista szerepjátékok örömszerző pozitívumait megjelenítő fényképek esetében elrugaszkodjunk a létrejöttükben segítő férfiak személyazonosságától. Kérdés, hogy a megnevezés, a nevek címként való feltűntetése a férfiak méltóságának megőrzését segíti, vagy inkább az alkotói birtoklás egy eszköze. A szexualitást már-már gépies fegyelemmel és robotszerű kimunkáltságában élénk táró képi helyzeteken túl maga a fotografikus kép paradoxona is a konkrét személyektől való eltávolodásért dolgozik. Ugyanis mihamarabb kikerül egy fénykép keletkezése ismerőinek szűk köréből, talánnyá válik.

A fényképezést Roland Barthes-ra is hivatkozva lehet szcenikus művészetként értelmezni. Számára a Színház és a Fénykép kapcsolata a Halálhoz való viszonyban ragadható meg, gyökerük az elmúlás folyamatos megidézésébe nyúlik vissza. Az érdekes azonban az, hogy éppen a szcenírozással működtetett fényképezési módus az, ami nyitott a teremtett, a vágyott, s ezáltal az idő visszafordíthatatlan linearitásából kilépő, a valóságzférákat sokkal inkább gazdagító, semmint az elmúlt tér-idő egy szelvére referáló, vagyis a képzeletbeli, a jövőt is megjeleníteni képes fotografikus kép felé. CINDY SHERMAN és Mapplethorpe a beállítások lefényképezésével létrehozott performatív képein éppen az a trouvaile – mind fotóhasználati, mind identitáspolitikai értelemben –, hogy a képalkotók identitása meghatározhatatlan, feloldódik a folytonos változásban, mert lehetetlen azt egy bizonyos múltbéli szituációt őrző képben lehorgonyozni. A fénykép, annak ellenére, hogy pontosan rögzít egy beállítást, nem referál az alkotók és szereplők konkretizálható identitására, mert az nem létezik, csak annak folytonos alakulása, s így a fénykép sem egy elmúlt realitás őrzője, hanem a lehetőségek széles skálájának felmutatója. Hajlok arra, hogy Mapplethorpe életművének e performatív képeit is, vagyis az önarcké-

peket és a szadomazochista szubkultúrát a barátok részvételével ikonikusan bemutató műveket, mint egy összefüggő képszekvenciát, szintén alkotói imágóként, önmaga arcúlatának megformázási folyamatoként lássam. A performance-okban a közönség elé álló kortársakhoz hasonlóan Mapplethorpe is színre vitte saját testét, ám, pár korai kivételtől eltekintve, közvetett módon. Ez a test a fotográfia médiumán, a barátok és ismerősök bevállalta helyzetek fényképein keresztül alakult és vált láthatóvá, olyan tökéletességükben kifogástalan képtárgyak sorozatában, melyek lehetnek csábítóak vagy megbotránkoztatóak, de soha sem alázzák meg a létrehozó aktus irányítóját, az alkotót, akitől távol állt a személyeskedés és a személyes feltárulkozás. Mapplethorpe közönsége előtt soha nem tárta fel, illetve élte meg közvetlenül mazochista hajlamait, s Mesterként nem tette ki magát az alávetettség veszélyes, csak a kölcsönös bizalom helyzetében bevállalható szerepének. Mert „aki engedi, hogy megostorozzák, az meg is érdemli”, vallja be a *Bundás Vénusz* Severinje saját története tanulságaként.³² Mapplethorpe inkább uralni vágyta a nézőket, semmint bizalmába fogadni őket. Ilyen értelemben soha sem vetette le maszkját, és ebből adódhat a hidegséggel társuló okosság az az érzete, amit Lifson is az érzelmek hiányaként írt le. Mapplethorpe több önarcképén a felsőbbrendűség nemes szörméjébe burkolózva, nőiesre sminkelve, Bundás Vénusként jelenik meg. A 70-es évek dokumentarista street photography-jának terméséből kitűnik,³³ hogy New Yorkban a szadomazochista ostorozással járó frivol szexualitás átjárta az éjszakai életet, és a Velvet Underground számában is színre lép SACHER-MASOCH Severinje, aki erotikus vágyai megélésében az önmegalázó rabszolgaságig megy el. Mapplethorpe a női szereppel kacérkodva, bundájába burkolódzó dominaként néz ránk a kamerán keresztül. Ám az is lehet, hogy a női szereppel csak a nézőkkel űzött játék kedvéért azonosul egy kis időre, akikre szexuális orientációtól függetlenül kíván hatni. Ő ugyanis sokkal inkább a Sacher-Masoch regény Mestere, az ellenállhatatlan, a mindenki fölött álló férfi, akinek sugárzó szexuális energiája akadálytalanul átjárta a nemek közti határokat, s ennek bizonyosságául Párizsba érkezve nőnek öltözve szerzett magának férfihódolókat, s akinek maga Wanda, Severin kéjes kínozója is behódol.³⁴ A nemek közötti határok, illetve a sztereo-

32 „The moral of the tale is this: whoever allows himself to be whipped, deserves to be whipped.” In: Leopold Sacher-Masoch: *Venus in Furs*. Manor, Rockville, Maryland, 2008, pp. 118.

33 Allan Tannenbaum fényképeiről: <http://theselvedgeyard.wordpress.com/2010/04/15/hookers-hypodermics-new-york-in-the-70s/>

34 Leopold von Sacher Masoch: *Venus in Furs*, Manor, Rockville, Maryland, 2008

tip nemi szerepek határainak feloldásában, a nemek feletti korlátlan szexuális hatalommal való játékokban főszereplő androgün figura ott dübörgött a rockszínpadokon és a zenei klubokban, de a mozik vetítővásznán is ott csábított. Az 1970-ben készült, *The Performance* című filmben (r.: Donald Cammell, Nicolas Roeg) MICK JAGGER hol nőként bűvöl el, hol pedig macsó öltönyös gengszterként lep meg minket. A filmbéli barátnőjét alakító Anita Pallenberggel pszichedelikus révületbe ejtve „szedik szét” (sic! mint egy gépet) a heteroszexuális maskulinitásba keményedett, az ostorozássá fajuló, brutális kivégzéstől megmenekülő gengsztert, aki az oldódásban levetközve homo- és xenofóbiáját, végre felszabadultan éli át az intim testi szerelmet a fiús külsejű francia lánnyal. A képzőművészeti utalásokon keresztül dramatizált (akciófestészet, Francis Bacon festménye utáni élőkép), bár leginkább a sex, drog és rock&roll e kultikussá váló filmjének egyik rendezőjét, DONALD CAMMELLT baráti szálak fűztek Mapplethorpe első tartós kapcsolatához, David Crolandhez is.³⁵

PATRICIA MORISOE, az életrajzíró szerint egyetlen ember, Patti Smith fölött nem volt Mapplethorpe-nak hatalma, s a róla készült fényképek ezt igazolni látszanak.³⁶ Smith jobbra maga választotta tárgyait, öltözetét a képekhez, vagy ha nem, a spontaneitásnak utat engedő performance végére szétszaggatta azokat, mint a Smith egy önálló kiállítására készült közös filmjükben a díszletként szolgáló lepleket (*Still Moving*, 1978). A fényképek beállításukban is oldottabbak Mapplethorpe performatív fotográfiáihoz képest: sokkal inkább portrék, érezhető a punk énekes-költő személyes jelenléte, a hangulatokkal, lélekállapotokkal nagyon is összefüggő gesztusrendszer mozgásban történő formálódása, a fotósnak inkább a modell szabad mozgását követő, megfelelő pillanatban exponáló, a másik érdekében működtetett önzetlen figyelme. Mély barátságuk nem csak az együtt töltött évekből fakadt, de abból is, hogy Mapplethorpe életében az egyetlen nő volt, akivel megélte a férfi-nő kapcsolat zaklatott drámáját, a teljes odaadásban való összeforrást, majd a fordulat után a szétszakadás folyamatában az elengedések és visszafordulások szenvedélyes, önmarcangolásoktól sem mentes hullámzását. Az érzelmek széles skálájának megéltsége leginkább a lázadó Patti Smith zenéjéből és költészetéből árad, ám életművük komplementer viszonyban is értelmezhető, vagy legalábbis nehéz ettől az érzéstől szabadulni, hiszen az együttélés alatt formáltak egymás elképzeléseit, kezdő lépéseit. Mapplethorpe

35 *Just Kids*. pp. 147-148.

36 Patricia Morrisroe: *Mapplethorpe: A Biography*. Random House, New York, 1995



ROBERT MAPPLETHORPE
Dennis Speight, 1983, zselatinos ezüst nagyítás, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2012, © Robert Mapplethorpe Foundation © reprodukció: Rosta József

képeit lehet következetes kimunkálásuk miatt hidegnek és sterilnek látni, ugyanakkor nagyon is tudta, hogy a közönséget az érzékiségen keresztül lehet elcsábítani. A Smith áttörő sikerét meghozó *Because the Night* című dal megszületését nem kis részben annak az alkotói szempontból döntő, határon átlendítő ösztönzésnek köszönhetette, amit Mapplethorpe valahogy így fogalmazott meg: jó, jó Patti, de mikor írsz már olyan számot, amire táncolni is tudunk?!

E tanulmány elején Ben Lifson Mapplethorpe-értelmezését a kortárs vizuális kultúra képfajtáinak egymás mellé helyezésével szemléltettem. Ez csak egy, a lehetséges vizuális források feltárása közül, de tény hogy inspiráló és a határok kijelölésében orientáló képekként a populáris és pornográf magazinkultúra Mapplethorpe munkáinak alakulásában szerepet játszott. A lelki-fizikai fájdalommal járó gyötrelmeknek és kielégüléseknek az S/M szubkultúra megidézésén keresztül egy nemesre csiszolt képi világba emelése azonban mélyebbről is táplálkozhatott. A megalázások sérülését elszenvető test, a gyötrelmeiben magára maradt ember a zsidó-keresztény kultúrkör máig ható mítosza. Az elhivatással beállt fordulat után a vérségi kapcsolatokat eltépő, a hit azonosságán alapuló közösséget a családi kötelék fölé helyező, ezért gyötrelmes áldozatot is vállaló, majd a Törvény előtt és a kivégzés tortúrájában végzetesen magára maradó, ám a halálában megdicsőült megkínzott férfi, a *Vir Dolorum* a férfiak nagy története. De mit tehet a hivatásának alávetett férfitől magára maradt nő? Feloldozza a férfit haláltusájában, és hitet tesz a Mester mellett, mint Magdalai Mária, s ahogy teszi Patti Smith is költészete hangzatait megszólaltatva a *Just Kids* zárófejezetében. Vagy a magára maradtan gyötrődő test láttán lázad és beleüvölti a világba, ahogy Patti Smith Jézus elleni kirohanásában tette, amibe azért gyánítom, némi indulat a homoszexualitását megélt férfi mellett feldühödött és csalódott nő élményéből is vegyült a maskulin utak és élvezetek kizárólagossága láttán: „The great faggot of history having twelve men to lick his feet.”³⁷

37 „A történelem nagy buzija, akinek tizenkét férfi nyalta a talpát.”